

**Carlos Ferrand Zavala, Resistencia. Perú, 1970–1975. SBC,
galerie d'art contemporain, Montréal (4.09.2021 — 23.10.2021)
Carlos Ferrand Zavala, Resistencia. Perú, 1970–1975**

Alexis Desgagnés

Numéro 119, hiver 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98188ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Desgagnés, A. (2022). Compte rendu de [Carlos Ferrand Zavala, Resistencia. Perú, 1970–1975. SBC, galerie d'art contemporain, Montréal (4.09.2021 — 23.10.2021) / Carlos Ferrand Zavala, Resistencia. Perú, 1970–1975]. *Ciel variable*, (119), 87–89.

also covered parts of the gallery's windows with green and pink acetate film, drawing attention to the light that comes through them.

Facing this series is a large-format image in a pictorial language that is asserted more strongly by Bodmer's manipulations. The transparent superimposition of grass textures, floral motifs, the geometric shapes of pots, and lines traced by architectural structures make the image seem to almost vibrate. The choice of desaturating the colour and the matte printing on a support glued directly to the wall evoke drawing, as if Bodmer had traced the passage of time in charcoal. On the edge of the photograph, a colour chart shows the original colours and refers to the process of transforming and composing the image.

In this project, Bodmer is interested not only in the space, but also in those who inhabit and move around in it. To her documentary photographic approach, she adds the dimension of discussion with the managers of the booths. In recorded conversations, she speaks with Laura, Alberto, Humberto, Gabriel, Samantha, and Óscar, retailers whose trade has been passed from generation to generation.

Excerpts are printed on cards placed on a shelf so they can be picked up by visitors. This collection of testimonials conveys the multiplicity of possible relations with the site. When we read them, we find that although some do this work out of necessity, respect for family tradition remains fundamental. The beautiful presentation, the meticulous care of the plants, the mastery of botanical knowledge, the art of communication with customers – all this is part of the attraction to the trade. At the same time, the pressure of dominant economic systems highlights the strength and resilience with which small local and family shops must operate to survive. They face certain constraints; many interviewees underline the sacrifices and compromises that must be made: leaving school, giving up other careers, and so on.

Throughout the exhibition, Bodmer uses the strategy of accumulating layers to highlight tension between legible and illegible, between similar and dissonant. In the small gallery, playing in this register are the first six photographs in the series, seemingly frontal points of view of the stands that are, upon second glance, a complex superimposition of

several shots. This digital manipulation evokes successive captures of the image, like an assemblage of fragments that form the memory of a place at various times. The final image in the series takes this idea further, as multiple strata are added, sometimes adding up to black, creating an enigmatic image. Bodmer's treatment of the images absorbs us even as it summons the reality of the people to whom these spaces have been entrusted, who are both guardians and captives. *Translated by Kätke Roth*

1 Henri Michaux's *Le jardin exalté* was one of Bodmer's sources of inspiration, according to an interview she gave in June 2021.

Emmanuelle Choquette is an author, researcher, and curator. She holds a master's degree in art history from the Université du Québec à Montréal. In her research, she explores the articulation of political, institutional, and performative spaces within installation practices that generate a critical look at exhibition formats. She is also interested in the ways in which artists appropriate the archive as a site of resistance.



Villa El Salvador, 28 avril 1971 (et plus tard), 8 épreuves à la gélatine argentique virées au sélénium / selenium-toned gelatin silver prints, tirages de / printed in 2018 28 x 35 cm chacune / each, 16 épreuves numériques / digital prints, tirages de / printed in 2021, 12 x 18 cm chacune / each, photos : Arcpixel - Freddy Arciniegas

Carlos Ferrand Zavala

Resistencia. Perú, 1970–1975

SBC, galerie d'art contemporain, Montréal

4.09.2021 — 23.10.2021

Lauréat de la Bourse de carrière Michel-Brault du Conseil des arts et des lettres du Québec en 2015, Carlos Ferrand Zavala s'est principalement fait connaître en tant que réalisateur, scénariste et directeur photo. Parmi les derniers films qu'il a signés, mentionnons *13, un ludodrame sur Walter Benjamin* (2017), un essai documentaire très personnel explorant la pensée du

philosophe allemand. Plus récemment, dans *Jongué, carnet nomade* (2019), l'artiste montréalais d'origine péruvienne plongeait dans l'œuvre du photographe et écrivain Serge Emmanuel Jongué (disparu en 2006) avec un portrait abordant les thèmes de l'identité, de l'altérité et du métissage, communs à la démarche des deux créateurs. L'exposition *Resistencia. Perú, 1970–1975* revisite un ensemble de photographies et de films qu'a produits Ferrand à l'aube de sa carrière, au moment où il rentrait au Pérou après un passage à l'Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion à Bruxelles¹.

À l'époque, le gouvernement révolutionnaire de Juan Velasco Alvarado procédait à une vaste réforme agraire, qui a entraîné l'expropriation de plusieurs possédants, pour redistribuer leurs terres aux classes défavorisées, notamment aux Autochtones. Provenant d'un milieu privilégié, Ferrand s'est dès lors intéressé à l'existence de ses compatriotes moins nantis, que ce soit par des projets artistiques personnels ou pour le compte d'organismes gouvernementaux faisant la promotion de cette réforme. C'est dans ce contexte que l'exposition nous plonge, à travers deux séries de photographies et quatre films reflétant les préoccupations sociales qui animaient alors l'artiste – préoccupations partagées par les camarades avec lesquels il signe certaines œuvres ici rassemblées – et qui préfiguraient en quelque sorte les développements ultérieurs de sa démarche.

Dans *Resistencia. Perú, 1970–1975*, Ferrand dirige son attention, entre autres, sur diverses manifestations de l'économie parallèle péruvienne – mentionnons les activités de groupes de mécaniciens ou la déambulation de porteurs de marchandises des films *Mecánicos piratas de Lima* (1973/2021) et (*sans titre*) (1974). Il se penche sur les conditions de vie des classes défavorisées de son pays – notamment en photographiant l'occupation illégale du district de Villa El Salvador ou encore le quotidien des Rojas, cette famille d'origine quechua avec laquelle l'artiste a vécu pendant deux ans dans une maison du bidonville de La Campiña. Le film *Niños del Cusco* (1974), qui évoque directement les politiques agraires du gouvernement Velasco, met en scène une bande d'enfants devant travailler pour soutenir financièrement leurs proches. Enfin, le film *Cimarrones* (1975/1982), seule œuvre de fiction ici diffusée, délaisse le registre documentaire pour raconter une histoire d'esclaves afro-péruviens inspirée par le genre du western, récit qui dénote une posture résolument anticoloniale.

Plusieurs des œuvres composant l'exposition, peu montrées auparavant, ont été réarticulées pour l'occasion, notamment avec la complicité de la commissaire Zoë Tousignant. Pour elle,



La familia Rojas, 1971, avec la contribution de / with Pedro Neira, 39 épreuves à la gélatine argentique virées au sélénium photo / 39 selenium-toned gelatin silver prints, 28 × 35 cm chacune / each, 32 épreuves numériques / 32 digital prints, 12 × 18 cm chacune / each

du livre *Occidental y cristiano*. Édité au Pérou en 1971, celui-ci regroupait des images de la famille Rojas faites par l'artiste.

Les œuvres présentées dans *Resistencia. Perú, 1970–1975* attestent d'un contexte politique particulier, dans lequel elles ont été réalisées. En cela, elles sont investies d'une puissante valeur de témoignage. Mais elles procèdent surtout, au-delà de ces conditions de production, d'un ton parfois presque propagandiste, d'une vision artistique sincère et d'un grand humanisme. Que ce soit lorsqu'il utilise

1 Le curriculum vitae de Carlos Ferrand Zavala est disponible sur son site internet : <http://carlosferrand.ca>. L'artiste revient aussi sur son parcours dans un entretien qu'anime Nuria Carton de Grammont, directrice de SBC, durant lequel il est accompagné par la commissaire de l'exposition, Zoë Tousignant. L'enregistrement de cet échange se trouve ici : <https://www.sbcgallery.ca/%C3%A9v%C3%A9nements-carlos-et-zoe>.

Artiste et auteur, **Alexis Desagnés** vit à Montréal. Il enseigne l'histoire de l'art au collégial. Il est l'auteur des livres *d'artiste Banqueroute* (2016) et *Ammoniaque* (2021), publiés aux Éditions du Renard.

Carlos Ferrand Zavala *Resistencia. Perú, 1970–1975*

Peruvian-born Montreal artist Carlos Ferrand Zavala, recipient of the Bourse de carrière Michel-Brault from the Conseil des arts et des lettres du Québec in 2015, is known mainly as a director, screenwriter, and cinematographer. Among his latest films are *13, un ludo-drame sur Walter Benjamin* (2017), a highly personal documentary exploring the thought of the German philosopher. More recently, in *Jongué, carnet nomade* (2019), Ferrand immersed himself in the work of photographer and author Serge Emmanuel Jongué (died 2006) with a portrait addressing the themes of identity, otherness, and mixed blood shared by both creators. The exhibition *Resistencia. Perú, 1970–1975* revisits a body of photographs and films produced by Ferrand early in his career, when he returned to Peru after a stay at the Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion in Brussels.¹

At the time, the revolutionary government of Juan Velasco Alvarado was undertaking a vast agrarian reform; the property of many landowners was expropriated and redistributed to disadvantaged classes, including Indigenous peoples. Ferrand, from a privileged family, began to document the lives of his less-well-off compatriots through personal art projects or while working for governmental organizations promoting the

reform. It is this context to which the exhibition takes us, through two series of photographs and four films reflecting his social concerns – concerns shared by the comrades with which he created some of these works – which foretell, in a way, later developments in his approach.

In *Resistencia. Perú, 1970–1975*, Ferrand directs his attention, among other things, to various manifestations of the Peruvian alternative economy, such as the activities of groups of mechanics and the itineraries of cargo ships in the films *Mecánicos piratas de Lima* (1973/2021) and (*sans titre*) (1974). He probes the living conditions of those living in poverty in his country, notably by photographing the illegal occupation of the district of Villa El Salvador and daily life of the Rojas, a Quechua-origin family with whom he lived for two years in a house in the La Campiña slum. The film *Niños del Cusco* (1974), which directly evokes the Velasco government's agrarian policies, features a group of children who must go to work to provide financial support for their families. Finally, the film *Cimarrones* (1975/1982), the only fiction work in the exhibition, leaves the documentary register for the Western genre to tell a story of African-Peruvian slaves



Occidental y cristiano, 1971, avec la contribution de / with Pedro Neira, 40 photographies, Lima, Editorial Gráfica Pacific Press, 23 × 30 cm, 90 pages, facsimilé / facsimile, 2010

cette collaboration poursuit de manière cohérente ses précédents projets, qui portaient généralement sur l'histoire de la photographie québécoise ou sur la production de nombreux photographes contemporains. Le dialogue au cœur de la proposition pensée par Tousignant et Ferrand participe de la nécessaire reconnaissance de son travail photographique, travail en quelque sorte redécouvert en 2011 par la mention, dans la publication *The Latin American Photobook* d'Horacio Fernández (Aperture, 2011),

à répétition le motif du porteur de marchandises ou lorsqu'il pose son objectif sur les Rojas, Ferrand observe toujours son entourage avec un regard empreint d'une réelle affection pour le genre humain, laquelle est manifeste dans l'ensemble des projets de l'artiste. Sa sensibilité esthétique, notamment traduite par l'emploi de procédés plastiques comme la surexposition (*Cimarrones*) ou le bougé (*Niños del Cusco*), est également à même d'engendrer de véritables moments d'épiphanie visuelle.



Mecánicos piratas de Lima, 1973 [2021], transfert numérique d'un film 8 mm noir et blanc / digital transfer from black-and-white 8 mm film, 21 min 35

– a story that denotes a resolutely anti-colonial position.

Many of the works in the exhibition, not widely circulated previously, were rearticulated for the occasion with the involvement of the curator, Zoë Tousignant. For Tousignant, this collaboration was coherent with her preceding projects, which generally dealt with the history of Quebec photography or the production of contemporary photographers. The dialogue at the heart of the proposal that she and Ferrand conceived grew out of the need to acknowledge his

photographic work, which had been rediscovered, after a fashion, by the mention in Horacio Fernández's *The Latin American Photobook* (Aperture, 2011) of Ferrand's book *Occidental y Cristiano*. Published in Peru in 1971, the book included Ferrand's images of the Rojas family.

The works presented in *Resistencia. Perú, 1970–1975* attest to the specific political context in which they were made and are therefore imbued with powerful evidentiary value. But beyond these conditions of production, which

sometimes imposed an almost propagandistic tone, they expose a sincere artistic vision and great humanism. Whether he is returning repeatedly to the motif of the cargo ship or pointing his camera at the Rojas family, Ferrand's gaze at those around him evinces his real affection for humankind, which is manifest in all of his projects. His aesthetic sensibility, conveyed notably by the use of visual procedures such as over-exposure (*Cimarrones*) and motion (*Niños del Cusco*), also engenders true moments of visual epiphany. Translated by Käthe Roth.

1 Carlos Ferrand Zavala's curriculum vitae is available on his website, <http://carlosferrand.ca>. He looks back on his career in an interview with Nuria Carton de Grammont, director of SBC, during which he was accompanied by the curator of the exhibition, Zoë Tousignant. The recording of the interview is available at <https://www.sbcgallery.a/%C3%A9v%C3%A9n-carlos-et-zoe>.

Artist and author **Alexis Desagnés** lives in Montreal and teaches art history at a college. He is the author of the artist books *Banqueroute* (2016) and *Ammoniaque* (2021), both published by Les Éditions du Renard.

Martin Désilets

Les tableaux réunis
Musée d'art de Joliette
19.06.2021 — 6.09.2021

Dans un vers de *L'art poétique*, Nicolas Boileau nous faisait une suggestion devenue célèbre : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ». Il semble que vingt fois, ce soit bien peu pour Martin Désilets qui, depuis 2017, a entrepris de photographier, puis de superposer numériquement, toutes les œuvres modernes et contemporaines des musées qu'il visite. Cette saisie effrénée s'inscrit dans le cadre de son projet *Matière noire*, où chaque centaine d'œuvres superposées constitue un « état ».

L'exposition *Les tableaux réunis* du Musée d'art de Joliette (MAJ) réunissait trois séries d'œuvres de l'artiste Martin Désilets. En plus de *Matière noire*, on y retrouvait son plus récent projet, né d'une résidence au MAJ, qui reprenait la même démarche, s'appliquant cette fois à photographier les œuvres de la collection permanente du musée.

La troisième série se greffait à l'exposition, *Lieux-monuments*, composée de photographies que l'artiste a réalisées en pointant un boîtier photographique numérique, employé sans lentille, vers des lieux emblématiques de trois villes. Distincte des deux premières dans son esthétique, cette série, par la parenté de la démarche, alimentait la boucle discursive des œuvres exposées.

Œuvres-somme. *Matière noire* est le résultat d'un travail systématique. Dans ces « états », des œuvres s'entassent par centaines, superposées les unes aux autres dans une approche radicalement revisitée de l'archivage. Les œuvres innommées sont là, sous nos yeux, dans un palimpseste qui conserve jalousement les strates de ses écritures antérieures.

La somme de ces œuvres désincarnées est avalée. Au centre des « états » se déploient le rappel de cadres aux contours flous, une apparence de traits



Tous les portraits de la collection, d'après « Portrait de ma sœur » de Suzanne Duquet, 2020, exposition / exhibition *Les îles réunies*, photo : Romain Guilbault

de fusain aux angles mille fois répétés, parfois l'éclaircie de quelques ondes sépia et un noyau atomique opaque qui, en se diffusant, retrouve une telle clarté qu'il en vient parfois à se confondre aux murs du musée.

La photographie n'est plus une trace qui vient redoubler le réel, mais un corps impermanent et hypnotique. De cette géométrie rectangulaire naît une prison affective, une œuvre-somme qui nous aspire en elle, dans les formes que notre esprit y projette. Or, plus encore que la somme d'un tout, Désilets convoque ce premier contact tant de fois renouvelé où le spectateur, avec sa poignée d'affects et d'expériences, rencontre une œuvre et le poids de sa culture. Devant ces « états », chaque fois, une question : que reste-t-il de tout ça, finalement ?

Dessine-moi un mouton. Les photographies de *Lieux-monuments* n'ont pas la même charge hypnotique, ni la beauté mystérieuse et dense de *Matière*

noire. De la captation de lieux iconiques de Montréal, New York et Bâle, ne reste qu'une couleur éclatante plane, égratignée d'un trait ou d'une courbe, témoignant du parcours de la lumière dans l'appareil photographique.

Les non-images qui en résultent nous invitent à considérer ces lieux par-delà leur caractère spectaculaire, refusant d'alimenter la surconsommation de leur reproduction photographique. Plutôt, Désilets exploite les mésusages de l'appareil et remonte le long des mécanismes à l'origine de l'image, afin de bouleverser la triade sujet-photographe-spectateur. Le photographe ne s'efface plus derrière son sujet, mais s'y inscrit, livrant quelques traces de son passage. À l'instar des autres séries qui invisibilisent, par l'accumulation, des œuvres célèbres, les lieux-monuments sont ici relégués. En résulte une expérience, insécurisante et abstraite, mais finalement, peut-être plus vivante que le

grand leurre d'une photographie qui capte le réel.

Impermanente mémoire L'artiste s'est amusé avec la collection permanente du MAJ et, suivant la démarche de *Matière noire*, a photographié et superposé toutes ses œuvres, les divisant en quatre genres : nature morte, paysage, portrait et abstraction. Chacune des quatre photographies qui en résultent – ou œuvres-somme – reprend les dimensions exactes d'une œuvre de la collection permanente et, plus amusant encore, remplace celle-ci dans l'exposition.

Au cœur de la collection permanente surgissent ainsi les œuvres de Désilets, dissonantes, saturées de noir ou de blanc. Du portrait, plus singulier que les autres, émerge une apparente fumée, comme si la juxtaposition effrénée des tableaux y avait mis le feu.

Le jeu prend ici une nouvelle tournure puisque, au contraire de *Matière noire*, l'artiste nomme les tableaux substitués.